Le traduzioni russe della *Vita di Cimabue* di Giorgio Vasari: strategie traduttive a confronto

Giovanna Siedina, Gabriele Papini

1. Introduzione e scopo

Lo studio presentato in questo saggio nasce dall'interesse per e dalla partecipazione all'Unità di Ricerca del Lessico dei Beni Culturali (LBC) del Dipartimento Forlilpsi dell'Università di Firenze, nel quale *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1ª ed. 1550, 2ª ed. 1568) del pittore e architetto aretino Giorgio Vasari, come primo trattato italiano di storia dell'arte moderna, occupano un posto centrale.

Il progetto è nato dalla constatazione dell'assenza, a livello europeo, di dizionari e testi specifici sulla traduzione specialistica, come anche di sussidi formativi per la fruizione da parte dei traduttori o di altre figure attive nel campo del turismo culturale, impegnate nella diffusione di questa conoscenza. Con l'intento di colmare questa lacuna, i partecipanti all'Unità di ricerca hanno individuato i seguenti strumenti:

- la realizzazione di una piattaforma web di riferimento per l'utilizzo e lo studio del lessico dei Beni culturali;
- la creazione di una banca dati con i corpora delle lingue coinvolte nel progetto;
- la compilazione di un dizionario multilingue di termini che utilizzi come risorsa la banca dati[1].

[1] Una descrizione completa del progetto si trova al link http://www.lessicobeniculturali.net/contenuti/il-progetto/818 (22/12/2022).

Giovanna Siedina, University of Florence, Italy, giovanna.siedina@unifi.it, 0000-0002-3336-552X
Gabriele Papini, University of Florence, Italy, gabriele.papini@stud.unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giovanna Siedina, Gabriele Papini, *Le traduzioni russe della* Vita di Cimabue *di Giorgio Vasari: strategie traduttive a confronto*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5.05, in Valeria Zotti, Monica Turci (edited by), *Nuove strategie per la traduzione del lessico artistico. Da Giorgio Vasari a un corpus plurilingue dei beni culturali*, pp. 39-64, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0061-5, DOI 10.36253/979-12-215-0061-5

Al momento attuale il progetto si trova in una fase intermedia. È stata creata la piattaforma web che ospita la pubblicazione dei corpora di alcune delle lingue coinvolte nel progetto (italiano, francese, spagnolo, inglese, tedesco, russo). La fase successiva del progetto è la creazione dei Dizionari LBC: questo traguardo ambizioso necessita di un'accurata e approfondita fase preparatoria nella quale grande importanza riveste l'analisi delle traduzioni di testi fondamentali, quali le *Vite* di Giorgio Vasari. Proprio al fine di agevolare l'analisi delle traduzioni, si è progettato di approntare corpora paralleli, ossia testi paralleli italiano – traduzione straniera, suddivisi in celle numerate ognuna delle quali contiene una proposizione (generalmente da punto fermo a punto fermo) e incolonnati parallelamente. Questo strumento dà la possibilità di effettuare un raffronto immediato fra l'originale e la sua traduzione, raffronto necessario nell'analisi approfondita e nel confronto, ad esempio, dei diversi traducenti di termini del lessico specialistico, particolarmente ricchi dal punto di vista semantico, la cui traduzione rivela spesso altrettanta ricchezza e varietà di soluzioni lessicali. Attualmente è in fase di revisione il corpus parallelo dell'originale italiano e della o delle traduzioni complete delle *Vite* nelle diverse lingue. Nel caso del russo, la prima traduzione completa è stata pubblicata in cinque volumi negli anni dal 1956 al 1971[2]. Tuttavia, la conoscenza dell'opera di Vasari in Russia era cominciata già quasi un secolo e mezzo prima[3].

[2] Il titolo completo è: *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, traduzione e commenti di A.I. Venediktov, cura e introduzione di A.G. Gabričevskij, «Iskusstvo», Moskva 1956-1971 (vol. 1 – 1956; vol. 2 – 1963; vol. 3 – 1970; vol. 4 – 1970; vol. 5 – 1971). Tale edizione è stata ripubblicata con minimi cambiamenti nel 2008 (*Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, «Al'fa-Kniga», Moskva 2008), ed è questa traduzione che è in fase di parallelizzazione con l'edizione originale (giuntina) delle *Vite* del 1568.

[3] La comparsa su suolo russo di quello che è unanimemente riconosciuto come il primo trattato italiano di storia dell'arte moderna e il primo esempio di letteratura artistica moderna (Carrara 2013), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1ª ed. 1550, 2ª ed. 1568) del pittore e architetto aretino Giorgio Vasari, risale al primo quarto del XIX secolo. Nel 1823, sulle pagine del «Žurnal izjaščnych iskusstv» (SPb. 1823, 153-66; 401-19) fu pubblicato un frammento delle *Vite* di Giorgio Vasari, e precisamente una parafrasi delle *Vite* di Raffaello e di Michelangelo, senza il nome dell'autore della versione russa. È probabile, pertanto, com'era in uso allora, che l'autore dell'articolo anonimo fosse l'editore della rivista, in questo caso Vasilij Grigorovič. Inoltre, non essendo indicata l'edizione sulla cui base fu fatta la versione russa, non sappiamo se il testo rielaborato fosse una delle due edizioni originali italiane, oppure una traduzione francese o tedesca. Nel 1841 sulle pagine della rivista «Biblioteka dlja čtenija» (volumi 45-48) furono pubblicate traduzioni delle biografie di Leonardo da Vinci, Giulio Romano, Michelangelo Buonarroti, Antonio Allegri da Correggio. La tappa successiva della conoscenza dell'*opus magnum* di Vasari in Russia risale agli anni Sessanta del XIX secolo, quando a Lipsia furono pubblicate sette *Vite* scelte del libro di Vasari, da Cimabue a Giotto, tradotte in russo dal pittore Michail Železnov, e da lui dedicate alla memoria del suo maestro, il famoso pittore Karl Pavlovič Brjullov (*Biografii živopiscev, skul'ptorov i architektorov, sostavlennye messèrom Džordžiem Vazari i perevedennye na russkij jazyk živopiscem Michailom Železnovym*, I-IV, Fr. Wagner, Lejpzig, 1864). Solo una piccola parte del lavoro di Železnov sulle traduzioni fu pubblicata, mentre una parte consistente rimase in manoscritto. Inoltre, Michail Železnov non inserì nel suo libro le dediche a

Di particolare rilevanza, per la qualità della traduzione e l'approfondita conoscenza dell'arte e della letteratura italiane da parte del collettivo di traduttori, è la traduzione apparsa nel 1933 presso la Casa editrice *Academia* di una selezione di *Vite* del Vasari dal titolo *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčich*, realizzata da Ju.N. Verchovskij, A.G. Gabričevskij, B.A. Grifcov, A.A. Guber, A.K. Dživelegov e A.M. Efros, sotto la redazione generale di A.V. Lunačarskij, a cura e con le introduzioni di A.K. Dživelegov e A.M. Efros. Questa edizione di venti *Vite* di Vasari in russo fu pubblicata nel periodo in cui si affermava la storia dell'arte sovietica e si discuteva sui suoi principi metodologici. Come vedremo a breve, nonostante alcuni limiti, fra cui la mancanza delle biografie degli artisti meno famosi e della parte introduttiva, questa traduzione manifesta un accurato lavoro di ricerca e una apprezzabile coerenza nella resa tanto di termini tecnici che di *realia* assenti nel contesto russo. Come viene indicato dai curatori nella loro introduzione all'edizione russa (*Po povodu russkogo izdanija*), essi corredarono le traduzioni di commenti per i quali si servirono degli studi di G. Milanesi, G. Gronau[4] e altri, come anche di studi monografici su singoli artisti. A questa introduzione ne seguono due, precisamente *Vazari i Italija* di Dživelegov e *Vazari – pisatel' i istorik iskusstva* di Efros.

Inoltre, di ogni biografia vengono indicati il traduttore e l'autore delle note, che non sempre coincidono. Questa traduzione si collega a quella successiva, la prima e più importante traduzione completa delle *Vite*, in cinque volumi, per mezzo della figura di Gabričevskij, che al ruolo di traduttore affiancherà anche quello di curatore. Il suo titolo è *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, traduzione e commenti di A.I. Venediktov, cura e introduzione di A.G. Gabričevskij, Iskusstvo, Moskva 1956-1971 (vol. 1 – 1956; vol. 2 – 1963; vol. 3 – 1970; vol. 4 – 1970; vol. 5 – 1971). Oltre a riprodurre fedelmente le due diverse dediche a Cosimo de' Medici che precedevano l'edizione rispettivamente del 1550 e del 1568, le introduzioni agli artisti e ai lettori, e le introduzioni dedicate rispettivamente all'architettura, alla scultura e alla pittura, questa edizione contiene una interessante introduzione dal titolo *Vazari i ego istorija iskusstv*, nella quale Gabričevskij fornisce per il lettore un'accurata ricostruzione della genesi dell'opera e del contesto culturale nel quale operò Vasari.

Cosimo de' Medici, la breve prefazione rivolta agli artisti, le introduzioni alle diverse parti delle *Vite*, le introduzioni sulla pittura, scultura, e architettura, cioè tutte le parti più teoriche dell'opera di Vasari, con la motivazione che esse non avrebbero avuto a quel tempo particolare interesse. Nelle intenzioni di Železnov, questa edizione avrebbe dovuto avere una prosecuzione, che tuttavia non vide mai la luce, possiamo supporre per lo scarso successo di pubblico del primo volume dato alle stampe. Si veda su questa traduzione il lavoro di A. Carbone (2021). Nel 1924 a Berlino fu pubblicata una selezione di poco più di trenta *Vite* dal titolo *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčix èpochi Vozroždenija. Sokraščennoe izdanie pod redakciej F. Švejnfurt*, Neva, Berlin 1924. Philipp Schweinfurth (1887-1954) era uno storico dell'arte tedesco, autore, fra le altre, di una monografia sulla pittura russa medievale e di uno studio sulle icone russe.

[4] Georg Gronau (1868-1938), storico dell'arte tedesco, specialista del Rinascimento italiano, autore di studi su Tiziano, Raffaello, Leonardo Da Vinci, Correggio, G. Bellini.

Le due traduzioni delle *Vite*, quella del 1933 e quella del 1956-1971, come appare chiaro a chiunque si accosti allo studio della ricezione russa delle *Vite* del Vasari costituiscono la pietra di paragone di tutte le traduzioni successive[5].

Oggetto della presente analisi è il confronto di alcuni aspetti della *Vita* di Cimabue nelle traduzioni del 1933 e del 1956. La scelta di Cimabue è dovuta a diversi fattori: in primo luogo la *Vita* di Cimabue è posta in apertura delle biografie degli artisti proprio perché Vasari, inserendosi nella rivalutazione quattrocentesca di Cimabue, considerava il pittore l'iniziatore della nuova maniera moderna opposta a quella che lui chiama la «goffa maniera greca», cioè la maniera bizantina[6].

2. Vasari e Cimabue. Differenze nella Vita di Cimabue fra la Torrentiniana e la Giuntina

In via preliminare è opportuno stabilire le differenze nella *Vita* di Cimabue fra la prima edizione delle *Vite* (la torrentiniana) e l'edizione del 1568 (la giuntina)[7]. Come per altre *Vite*, le differenze principali sono riconducibili alla volontà di Vasari di fornire al lettore un testo maggiormente documentato: questo spiega il notevole numero di informazioni aggiunte nel 1568, molte delle quali sono il frutto della corrispondenza fra Vasari e numerosi intellettuali che collaborarono alla stesura di entrambe le edizioni, primo fra tutti Vincen-

[5] Nel 1998 la casa editrice *Feniks* di Rostov na Donu ha pubblicato una selezione di 12 *Vite* dal consueto titolo *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*: le biografie selezionate per questa pubblicazione sono una riedizione dalla traduzione del 1933. Nel 2008, presso la casa editrice *Al'fa-Kniga* è uscita una 'nuova' traduzione completa delle *Vite*, *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, ad opera di A.G. Gabričevskij e A.I. Venediktov: si tratta sostanzialmente di una riedizione in un unico volume della traduzione degli anni 1956-1971, tuttavia con l'omissione della parte iniziale della prima dedica a Cosimo de' Medici (quella alla seconda edizione), e della seconda parte della seconda dedica a Cosimo de' Medici (quella alla prima edizione). Infine, nel 2011 è stata pubblicata la traduzione in cinque volumi di M. Globačev, *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, Džordžo Vazari, Knižnyj klub Knigovek, Moskva 2011. Questa traduzione, annunciata come nuova, ripropone in realtà con minimi cambiamenti la traduzione pubblicata dalla casa editrice *Iskusstvo* nel 1956-1971. Non è pertanto chiaro il motivo per il quale M. Globačev viene indicato come autore di questa traduzione.

[6] L'opinione critica di Vasari si forma nel solco della concezione storica della rinascita dell'arte della pittura prima con Cimabue e subito dopo di lui con Giotto, concezione affermatasi fra gli intellettuali fiorentini nella seconda metà del XV secolo (cf. Bellosi 1998, 13-14). Fra le non molte testimonianze di questa visione, merita di essere ricordata quella di Cristoforo Landino nella prefazione all'edizione della *Divina Commedia* del 1481 da lui curata: «Erano le figure in quel secolo (XIII) non punto atteggiate, e senza affetto alcuno di animo; fu adunque il primo Giovanni fiorentino, cognominato Cimabue, che ritrovò e' lineamenti naturali, e la vera proporzione, la quale i greci chiamano *Simetria*, e le figure ne' superiori pittori morte, fece vive, e di varj gesti, e gran fama lasciò di sé» (Moreni 1812, 5).

[7] Per effettuare questo confronto ci siamo serviti dell'edizione delle *Vite* a cura di Bettarini, Barocchi (Vasari 1967).

zo Borghini, come spiega Barbara Agosti nel suo libro *Giorgio Vasari. Luoghi e Tempi delle Vite*. Fu Borghini, storico e filologo italiano attivo alla corte di Cosimo I de Medici e del figlio Francesco I, a contribuire ad ampliare il ventaglio delle fonti vasariane confluite nella stesura della Giuntina (Agosti 2016, 102).

In entrambe le edizioni, la Vita dell'artista fiorentino presenta una parte iniziale in cui Giorgio Vasari narra della nascita di Cimabue intorno al 1240 a Firenze: l'artista è presentato come Giovanni della famiglia nobile dei Cimabuoi[8], e il lieto evento è descritto come un avvenimento divino dopo i secoli di decadenza del periodo medievale[9]. Vasari offre al lettore una breve descrizione del talento innato del giovane artista, destinato inizialmente alla scuola di grammatica presso il convento di Santa Maria Novella. Il talento e l'amore del giovane Cimabue per l'arte, tuttavia, erano talmente forti, che il padre si decise a mandarlo come apprendista presso quelle stesse maestranze greche[10] che lavoravano alla Cappella dei Gondi in Santa Maria Novella. Secondo Vasari il talento di Cimabue era tale che in poco tempo il giovane apprendista aveva eguagliato e superato i propri stessi maestri. In questa parte è presente una prima differenza fra le due versioni delle *Vite*: nel testo del 1550 Vasari riferisce di una collaborazione di Cimabue con Gaddo Gaddi e Andrea Taffi (Vasari 1967, 37): «Ebbe costui [Cimabue] per compagno et amico Gaddo Gaddi, il quale attese alla pittura con Andrea Taffi domestico suo [...]». Vasari descrive questa collaborazione con il

[8] Si presume che il nome vero del pittore fosse Bencivieni (abbreviato Cenni) di Pepo, mentre Cimabue pare fosse un soprannome. Così leggiamo nella voce biografica su Cimabue della Treccani (Boskovitz 1979): «Il Villani, e, seguendo lui, anche altre fonti asserirono che egli si chiamasse Giovanni di nome e Cimabue di cognome, ma dai documenti («Cenni dictus Cimabue pictor quondam Pepi» [...]) appare che Cimabue fosse solo un soprannome di significato non del tutto chiaro». L'autore si riferisce al *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* di Filippo Villani (1325-1407), edito nel 1847 da Gustavo Camillo Galletti, nel quale leggiamo: «Inter quos [cioè fra i pittori fiorentini, GS] primus Ioannes cui cognomento CIMABVE nomen fuit» (Villani 1847, 35).

[9] Come è stato notato da diversi critici, l'impostazione di Vasari risente di un marcato patriottismo municipale fiorentino che lo porta, in questo caso, a presentare la figura di Cimabue come introduzione e contorno di quella del suo più famoso allievo Giotto. Ci sembra opportuno in questo frangente citare il giudizio sintetico che dell'opera di Cimabue diede il Lanzi, che spiega in maniera chiara la novità della maniera di Cimabue: «Giovanni [...] vinse la greca educazione, la quale pare che fosse di andarsi l'un l'altro imitando, senza aggiugner mai nulla alla pratica de' maestri. Consultò la natura, corresse in parte il rettilineo del disegno, animò le teste, piegò i panni, collocò le figure molto più artificiosamente de' Greci. Non era il suo talento per cose gentili: le sue Madonne non han bellezza, i suoi Angeli in un medesimo quadro son tutti della stessa forma. Fiero come il secolo in cui viveva, riuscì egregiamente nelle teste degli uomini di carattere e specialmente de' vecchi imprimendo loro un non so che di forte e di sublime che i moderni han potuto portare poco più oltre. Vasto e macchinoso nelle idee, diede esempi di grand'istorie, e l'espresse in grandi proporzioni» (citazione da Bellosi 1998, 261).

[10] Dal momento che la posa della prima pietra di Santa Maria Novella risale al 1279, è impossibile che ci abbiano lavorato maestri bizantini anteriori a Cimabue: si tratta probabilmente di un'invenzione vasariana per sottolineare il passaggio dalla decadenza medievale alla rinascita delle arti (cfr. anche Vasari 1878, I, 248, n. 1 e 261-62).

Gaddi nel 1550 sia nella vita di Cimabue sia nella vita di Gaddo Gaddi[11]. Nel 1568 invece non si trova menzione di questo sodalizio artistico né nella vita di Cimabue, né nella vita del Taffi, ma solo nella vita di Gaddo Gaddi. Può darsi che Vasari avesse trovato, attraverso le sue ricerche, elementi sufficienti per ampliare e approfondire la biografia di Cimabue, che nella torrentiniana del 1550 è molto più scarna e lacunosa rispetto al testo della giuntina nel 1568, e abbia tagliato dalla *Vita* del Cimabue quanto riteneva superfluo, lasciando tuttavia quelle informazioni nella vita del Gaddi, un personaggio nebuloso, forse inventato da Vasari per celebrare il potere della famiglia Gaddi, una delle più potenti nella Firenze cinquecentesca[12].

Dopo la parte introduttiva, i due testi delle Vite presentano differenze sostanziali nel corpus di opere che Vasari attribuisce a Cimabue. Vasari commette numerosi errori di attribuzione descritti dettagliatamente nella monografia di Luciano Bellosi dedicata a Cimabue. Così scrive Bellosi (1998, 16):

> Vasari attribuisce a Cimabue complessivamente sedici lavori, considerando ambedue le edizioni delle Vite, quella del 1550 e quella del 1568. Cinque di essi non esistono più. Di quelli arrivati fino a noi, solo quattro sono opera di Cimabue, e cioè la *Madonna di Santa Trìnita*, oggi agli Uffizi, il *Crocifisso* di Santa Croce, la *Madonna di San Francesco* a Pisa, oggi al Louvre, e gli affreschi della Basilica di San Francesco ad Assisi.

Tuttavia, dei lavori che Vasari attribuisce correttamente a Cimabue, solo gli affreschi assisiati sono presenti in entrambe le edizioni delle *Vite*, mentre la Madonna di Santa Trìnita, il Crocifisso di Santa Croce e la Madonna di San Francesco a Pisa sono menzionati unicamente nel testo del 1568. Per quanto riguarda gli affreschi assisiati, Vasari nell'edizione del 1550 si limita semplicemente a dire che a Cimabue fu commissionato un ciclo di affreschi presso la Basilica di S. Francesco d'Assisi in virtù dell'abilità mostrata e del crescere della sua fama, ma non fornisce una descrizione degli affreschi (Vasari 1867, 39): «così dunque prese pratica con questi frati, i quali lo condussero in Ascesi, dove nella chiesa di San Francesco lasciò una opera da lui cominciata, e da altri pittori dopo la morte sua finita benissimo».

Un fatto biografico si riflette nella Giuntina: grazie a due brevi soggiorni trascorsi in prevalenza fra Perugia ed Assisi nel maggio del 1563 e nell'aprile del 1566, Vasari è in grado di fornire un quadro più esaustivo del panorama artistico locale (Picchiarelli 2012, 179). Proprio in questo passo della Giuntina Vasari rivela di essere già stato ad Assisi, in quanto afferma di aver 'rivisto' nel 1563 gli affreschi realizzati dal pittore fiorentino nella basilica superiore di San

[11] Così infatti scrive Vasari nella vita del Gaddi nel 1550: «Dimostrò Gaddo, pittor fiorentino, in questo medesimo tempo, più disegno nelle opere sue lavorate alla greca e con grandissima diligenza condotte, che non fece Andrea Taffi e gli altri pittori inanzi a esso, nascendo questo da la amicizia e da la pratica dimesticamente tenuta con Cimabue» http://memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=262 (22/12/2022).

[12] https://www.treccani.it/enciclopedia/gaddi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (22/12/2022).

Francesco ad Assisi quando scrive: «et a me che l'anno 1563 la rividi parve bellissima» (Vasari 1867, 39).

Anche qui però Vasari commette alcuni errori di attribuzione, assegnando a Cimabue numerosi lavori eseguiti da altri artisti. A questo proposito Bellosi (1998, 18) scrive:

> Vasari [...] nella seconda edizione, [...] riferisce all'artista, oltre alle ultime quattro *Storie di Maria* nell'abside della Basilica superiore, la volta degli *Evangelisti* e la quarta volta della navata, che spettano effettivamente a Cimabue, anche le altre tre volte della navata e le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* nelle pareti alte della stessa navata, che sono opere di Jacopo Torriti e della sua bottega, di alcuni seguaci di Cimabue e del Maestro di Isacco, cioè Giotto giovane, e della sua bottega.

Il testo di Bellosi (1998, 18) ci viene in soccorso anche nel comprendere gli altri errori di attribuzione di Vasari che tendono a ripetersi in entrambe le edizioni:

> Gli altri sette lavori che il Vasari riferisce a Cimabue sono il dossale di *Santa Cecilia*, [...], riconosciuto da tempo come opera di un anonimo protogiottesco fiorentino, il Maestro di Santa Cecilia, appunto; la *Madonna* di Santa Croce [...], certamente opera di un pittore senese seguace di Duccio [...]; la pala con *San Francesco e storie della sua vita* della chiesa di San Francesco a Pisa, opera certamente più antica dell'epoca di Cimabue, attribuita dal Boskovits – credo giustamente – a Giunta Pisano; la *Madonna Rucellai*, che il Vasari presenta come il capolavoro di Cimabue [...]; oggi sappiamo che la *Madonna Rucellai* fu commissionata a Duccio di Buoninsegna nel 1285; la collaborazione con Arnolfo all'architettura del duomo di Firenze [...]; il *San Francesco*, oggi nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, [...] che oggi si tende a riferire a una fase giovanile di Coppo di Marcovaldo.

Nella giuntina del 1568 Vasari menziona una serie di opere di Cimabue, che sono assenti nella torrentiniana del 1550: un affresco presso «lo Spedale del Porcellana» avente come soggetto un'Annunciazione e un Cristo con Cleofa e Luca (Vasari 1967, 37), una pala raffigurante Sant'Agnese e storie della sua vita (Vasari 1967, 38) che Cimabue avrebbe eseguito su richiesta dell'abate di S. Paolo in Ripa d'Arno in Pisa e una piccola pala (nella chiesa di San Francesco in Pisa) raffigurante un Cristo in croce attorniato da una serie di angeli con la Madonna e S. Giovanni Evangelista (Vasari 1967, 41) ai lati.

Entrambi i testi fanno riferimento ad alcuni lavori di Cimabue presso il chiostro della Basilica di Santo Spirito in Firenze e del suo lavoro a Empoli (Vasari 1967, 40). C'è però una differenza fra le due edizioni: dal testo del 1550 sembra che Cimabue fosse effettivamente andato ad Empoli e vi avesse lavorato, mentre il testo del 1568 riporta che Cimabue inviò a Empoli alcuni suoi lavori completati a Firenze. Così scrive Vasari nella torrentiniana: «Costui lavorò nel castello di Empoli nella Pieve» (1967, 40); e così nella giuntina: «E nel medesimo tempo mandò alcune cose da sé lavorate in Firenze a Empoli, le quali ancor oggi sono nella Pieve di quel castello tenute in gran venerazione» (*Ibidem*).

Sia nel testo del 1550 che in quello del 1568 Vasari conclude la parte dedicata alla biografia e ai lavori di Cimabue riportando erroneamente la morte dell'artista intorno al 1300[13], a circa sessant'anni di età, nel momento in cui aveva iniziato la collaborazione con Arnolfo[14] alla progettazione del duomo di Firenze. Da notare che Vasari si riferisce all'architetto chiamandolo Arnolfo Tedesco nel testo del 1550 e Arnolfo di Lapi nel testo del 1568. A questo punto il testo delle due versioni presenta nuovamente delle differenze notevoli.

Nel testo del 1550 Vasari, dopo aver riportato l'epitaffio sulla lapide di Cimabue, descrive brevemente la grandiosità del cantiere di Santa Maria del Fiore e l'iscrizione presente su una targa commemorativa dedicata ad Arnolfo di Lapo ancora oggi presente nel duomo di Firenze[15], per concludere confermando l'importanza di Cimabue nel panorama artistico italiano e il fatto che il suo astro fu oscurato dalla fama di Giotto. Questo giudizio su Cimabue e sull'oblio nel quale sarebbe caduto per lunghi anni a causa della fama raggiunta dal suo allievo viene ripreso nell'edizione del 1568 con alcune importanti differenze: nella giuntina è assente la descrizione del cantiere di Santa Maria del Fiore e della targa dedicata ad Arnolfo di Lapo che viene invece spostata nel capitolo dedicato ad Arnolfo, protagonista di una *Vita* nella giuntina. Viene inserita, su suggerimento di Vincenzo Borghini, una citazione del commento alla *Divina Commedia* detto l'*Ottimo*, in cui si descrive il carattere «sì arogante e sì disdegnoso» (Vasari 1967, 43) di Cimabue (Agosti 2016, 102). In entrambe le edizioni Vasari cita sia l'epitaffio in latino posto sulla lapide di Cimabue sia il passo del *Purgatorio* dantesco ai versi 94-96 dell'XI canto.

Un'altra importante differenza fra la giuntina e il testo del 1550 è il tentativo di Vasari di identificare il ritratto di Cimabue in un ciclo di affreschi nella basilica di Santa Maria Novella che il Vasari chiama «storie della Fede» (Vasari 1967, 44) oggi noto come *Via Veritas*, ovvero *Chiesa militante e trionfante*, una complessa allegoria enciclopedica del trionfo, dell'opera e della missione dei Domenicani nel cosiddetto Cappellone degli Spagnoli[16] in Santa Maria Novella, eseguito a suo dire da «Simone sanese»[17] (Vasari 1967, 44), attribuzione er-

[13] In realtà Cimabue era ancora vivo nel 1302 quando lavorava al mosaico absidale del Duomo di Pisa.

[14] L'Arnolfo che Vasari nomina nella torrentiniana come Arnolfo Tedesco e nella giuntina come Arnolfo di Lapi è in realtà Arnolfo di Cambio cioè figlio di Cambio di Colle Val d'Elsa, Lapo invece fu un suo compagno di lavoro. Arnolfo di Cambio fu il primo architetto di Santa Maria del Fiore e morì probabilmente intorno al 1302. Nella giuntina gli viene dedicata una Vita dove trova maggiore spazio anche la descrizione del cantiere di Santa Maria del Fiore. La partecipazione di Cimabue al progetto di Santa Maria del Fiore con Arnolfo non è documentata, potrebbe trattarsi di un errore o di un'invenzione dello stesso Vasari.

[15] Trattasi di un'epigrafe risalente alla fine del Trecento o ai primi del Quattrocento, si trova su una lastra marmorea nel fianco meridionale del Duomo.

[16] Per una dettagliata descrizione degli affreschi del Cappellone degli Spagnoli, vedi Ravalli (2015, 208-29).

[17] Simone Martini o Simone Senese, maestro e principale rappresentante della scuola senese (si veda la voce *Martini, Simone* nel *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani https://

ronea, in quanto oggi è ritenuta opera di Andrea di Bonaiuto[18], come accertato dallo storico dell'arte ottocentesco Giovanni Battista Cavalcaselle.

Lo stile narrativo della giuntina, pervaso da una vena romanzesca, la differenzia nettamente dalla torrentiniana del 1550, caratterizzata da frasi brevi in cui i fatti e le azioni elencate fanno pensare a volte a una sorta di repertorio biografico. Questa diversità è particolarmente evidente nella conclusione della vita di Cimabue dove Vasari rimarca più volte il destino amaro dell'artista, costretto nella morte a dover chiedere perdono a Dio a testa china fra i superbi, mentre il suo ricordo e la sua grandezza vengono oscurati dall'ascesa di Giotto, suo allievo, la cui grandezza Vasari ricollega a Cimabue. Effettivamente sembra quasi che Vasari voglia dirci che Giotto è stato sì grande, ma se la sua luce ha brillato così tanto è perché ha dovuto misurarsi con la grandezza del suo stesso maestro, quale unico vero scoglio da superare per essere riconosciuto definitivamente come il fondatore della visione moderna occidentale nella pittura[19]. Pertanto, Vasari conclude affermando che le arti così come gli uomini potevano apprezzarle al suo tempo, erano nate con Giotto attraverso Cimabue al quale spettava il primato di aver dato il via a questa rivoluzione.

3. Le traduzioni russe del 1933 e del 1956

Un breve confronto tra le versioni russe e i testi originali consente di stabilire che le traduzioni russe sono state condotte sulla base dell'edizione del 1568. Con ogni probabilità, l'edizione utilizzata per le traduzioni è stata quella divenuta canonica, uscita a partire dal 1878: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze (1878-1885).

Entrambi i traduttori, ossia Jurij Verchovskij per la traduzione del 1933 e Aleksandr Venediktov per quella del 1956, seguono fedelmente la giuntina del 1568. L'interesse del confronto tra le due traduzioni risiede nel diverso approccio verso l'originale da parte dei due traduttori, entrambi parte di un collettivo e quindi espressione di quelle che potremmo definire due diverse scuole di pensiero traduttologico. La questione centrale era come rendere in una lingua russa fruibile da parte dei lettori un testo di storia dell'arte italiana antecedente di quasi quattro secoli, scritto in una lingua non sempre agevolmente comprensibile nemmeno a un lettore italiano contemporaneo con una istruzione superiore. C'è da osservare che Venediktov in qualche senso partiva 'avvantaggiato', disponendo della traduzione del suo predecessore di poco più di trent'anni prima.

www.treccani.it/enciclopedia/simone-martini_(Dizionario-Biografico)). A lui è dedicata una *Vita* sia nella torrentiniana che nella giuntina.

[18] Si veda la voce *Andrea di Bonaiuto (A. Bonaiuti, A. da Firenze)* nel *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-bonaiuto_(Dizionario-Biografico).

[19] Elementi che Julius von Schlosser identifica come esempi della preoccupazione assillante del Vasari di mettere in rapporto la vita interiore con quella esteriore dei suoi eroi, il loro destino e il loro lavoro, da cui risulta una forte trama moralistica (von Schlosser 2008, 311).

La lingua delle *Vite* di Vasari è stata oggetto di studio ai livelli sintattico, morfologico, lessicale, stilistico. Piuttosto approfondito e ricco di esempi è lo studio di Dardano (2017): anche se oggetto della sua analisi è l'edizione torrentiniana delle *Vite*, le sue osservazioni sono ovviamente valide anche nello studio della giuntina. Al livello della sintassi, l'originale presenta spesso periodi estesi nei quali coesistono numerosi legami paratattici e ipotattici, che risulta difficile e talvolta impossibile rendere letteralmente, pena l'incomprensibilità del testo. La scelta si poneva quindi non sul 'se' discostarsi dall'originale, ma sul 'come' e sul 'quanto'.

Possiamo confrontare l'incipit della *Vita*, nel quale Vasari presenta la nascita di Cimabue come l'evento che diede l'inizio alla rinascita della pittura italiana, con la sua resa in lingua russa:

> Erano per l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al disotto et affogata la misera Italia, non solamente rovinate quelle che veramente fabriche chiamar si potevano, ma, quello che importava più, spento affatto tutto il numero degl'artefici; quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l'anno MCCXL, per dar e' primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi d'i Cimabui (Vasari 1878, I, 247).

Questo unico periodo è così reso da Verchovskij (1933):

> В бесконечном потоке бедствий, неустанно преследовавших и заливавших несчастную Италию, не только было разрушено то, что могло назваться памятниками архитектуры, по, что еще важнее, совершенно перевелись художники. Тогда-то, по воле божьей, в городе Флоренции в 1240 году родился, чтобы начать собою расцвет искусства живописи, Джованни, по прозванию Чимабуэ, из благородной тогдашней Фамилии де Чимабуи.

E così nella traduzione di Vendiktov (1956):

> Нескончаемым потоком бедствий, затопившим и низвергшим в бездну несчастную Италию, не только были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться, но, что еще существеннее, как бы уничтожены были совершенно и все художники. И вот тогда-то, по воле Божьей, и родился в городе Флоренции в 1240 году, дабы возжечь первый свет искусству живописи, Джованни по фамилии Чимабуе, из благородного рода тех времен Чимабуи.

In entrambe le traduzioni il lungo periodo dell'originale viene diviso in due frasi mediante la sostituzione del punto e virgola con un punto fermo. Tuttavia, in Verchovskij è evidente la priorità comunicativa che comporta necessariamente una semplificazione della sintassi vasariana, senza per questo sacrificare alcunché del contenuto dell'originale. Così, il complemento di causa diventa una circostanza spazio-temporale, i participi sono formati da verbi stilisticamente neutri, come è il verbo *назваться* che traduce il verbo chiamarsi / essere chiamato, viene usato il verbo *перевестись* (>*перевелись*), un verbo colloquiale

con il significato di 'sparire'. La traduzione di Venediktov mostra invece in questo passo, come anche in altri, un approccio che potremmo caratterizzare come 'arcaizzante', cioè sostanzialmente l'aspirazione a ricalcare e a riprodurre il più fedelmente possibile l'originale di quattro secoli prima. Così, Venediktov rende il complemento di causa con la costruzione passiva in cui il soggetto diventa complemento di agente (o di causa efficiente come in questo caso) e in russo è espresso dallo strumentale. Anche sul piano lessicale si evidenzia la ricerca di lessemi e di stilemi che si distanzino dalla lingua standard: ad es., si confronti la costruzione *были разрушены памятники архитектуры, которые по праву таковыми могли именоваться* di Venediktov con *не только было разрушено то, что могло назваться памятниками архитектуры*7 di Verchovskij; o ancora il comparativo dell'avverbio *существеннее* con il meno ricercato *важнее*. Anche nella traduzione della seconda frase le differenze sono significative, in particolare per quanto riguarda la 'missione' di fondatore / iniziatore dell'arte della pittura per volontà divina: mentre in 1933 quest'ultima è resa con la subordinata finale stilisticamente neutra *чтобы начать собою расцвет искусства живописи*, in 1956 leggiamo *дабы возжечь первый свет искусству живописи*, che con la congiunzione arcaica *дабы*, con il verbo arcaico e di stile elevato *возжечь* e il sostantivo *свет* enfatizza il ruolo di creatore di Cimabue, contrapposto all'oscurità che aveva caratterizzato la pittura nei secoli precedenti.

Degna di nota è la resa del sostantivo «fabrica», che ha diversi significati, indicando sia l'opera di fabbricare, la costruzione di un edificio, sia un qualsiasi genere di edificio in corso di costruzione o già finito se considerato in relazione alla sua costruzione[20]. Verchovskij nel 1933 sceglie quest'ultima accezione, traducendo «fabriche» con il generico *памятники архитектуры*, non essendo chiaro dal contesto il significato esatto del lemma. Questo lemma ricorre solo un'altra volta nella *Vita* di Cimabue, verso la fine, dove Vasari afferma che grazie alle sue opere Cimabue aveva acquistato grande fama. Questo il frammento:

> Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo allora nell'architettura eccellente, alla fabrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza (Vasari 1878, I, 256).

In questo caso i due traduttori si comportano diversamente: mentre Verchovskij (1933) omette di tradurre il lemma, Venediktov (1956) lo rende con il sostantivo *строительство*. Si vedano qui di seguito le due traduzioni:

[20] Cf. la definizione di «fabbrica» nel *Vocabolario della Lingua italiana della Treccani* (https://www.treccani.it/vocabolario/fabbrica). La ricchezza semantica di questo termine era ancora maggiore nel passato. Altri due significati antichi del termine, preceduti dall'abbreviazione «ant.» sono: «Prestazione personale obbligatoria per la costruzione di edifici pubblici; e, per estensione, il tributo in denaro che eventualmente la sostituiva» e «composizione, struttura».

Tab. 1. Traduzioni del sostantivo «fabrica».

1933 (Vazari 1933, I, 112)	1956 (Vazari 1956, I, 166-67)
Благодаря этим произведениям Чимабуэ приобрел себе в то время, вместе с великой пользой, достославнейшее имя. Вместе с Арнольфо Лапи, превосходным представителем архитектуры того времени, он был назначен архитектором Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции.	И вот, так как этими работами Чимабуе приобрел с большой для себя пользой весьма громкое имя, он был назначен архитектором, совместно с Арнольфо Лапо, мужем, отличившимся в те времена в архитектуре, на строительство Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции.

Come rilevato da Dardano, nella costruzione dei suoi periodi estesi e articolati, Vasari si serve di numerosi connettori interfrasali e intrafrasali che insieme a coordinate e subordinate di diversa natura che si susseguono inserendosi le une nelle altre, producono il caratteristico 'intarsio' tipico della sintassi delle *Vite* (Dardano 2017, 384). Ne abbiamo un esempio eloquente in un periodo di poco successivo a quello succitato con il quale si apriva la *Vita* di Cimabue: nella complessità sintattica è percepibile la partecipazione dell'autore alla 'scoperta' e al riconoscimento del talento di Cimabue e al suo fondamentale contributo per il superamento della 'goffaggine' della pittura a lui antecedente. Citeremo qui solo la parte iniziale: «Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri». Il connettore *onde* è tradotto diversamente dai due traduttori. Si vedano le due traduzioni:

Tab. 2. Traduzioni del connettore «onde».

1933 (Vazari 1933, I, 106)	1956 (Vazari 1956, I, 162)
И вот Чимабуэ, уже предпочитая всему любимое искусство, нередко убегал из школы и проводил целые дни, наблюдая за работой тех мастеров.	А Чимабуе, который уже начал заниматься привлекавшим его искусством, частенько убегал из школы и простаивал целыми днями, наблюдая за работой названных мастеров.

Il connettore *onde*, che in posizione iniziale introduce una conseguenza (Dardano 2017, 383) è reso da Verchovskij con *И вот* che potremmo tradurre con «ed ecco», «ed ecco che»: la traduzione rende bene il legame di consequenzialità con quanto espresso nella frase precedente, in cui l'autore parlava della naturale inclinazione di Cimabue verso la pittura e dell'arrivo in Firenze di maestranze di pittori greci, ingaggiati per dipingere la Cappella dei Gondi in Santa Maria Novella[21]. La resa di Venediktov sembra invece meno riuscita, in quanto con la congiunzione avversativa *A* spezza il filo logico consequenziale dell'enunciato e introduce un'opposizione con quanto esposto prima che non c'è nell'originale.

Un'altra occorrenza in posizione iniziale è quella del connettore «laonde». Si trova subito dopo l'episodio occorso mentre Cimabue dipingeva la Madonna

[21] Vedi nota 10.

poi posta nella cappella Rucellai nel Duomo: nella descrizione di Vasari, mentre Cimabue dipingeva questa tela nei pressi di Porta San Piero, il re Carlo il Vecchio di Angiò, trovandosi a Firenze, fu portato a vedere detto dipinto e insieme a lui accorse una gran folla di fiorentini. Questo fu cagione di grande gioia fra la popolazione: «Laonde, per l'allegrezza che n'ebbero, i vicini chiamarono quel luogo Borgo Allegri» (Vasari 1878, I, 255). Anche in questo caso il connettore è tradotto diversamente: Verchovskij (1933) interpreta e rende correttamente il valore causale-conclusivo del connettore e traduce così: *По бывшему там ликованию, горожане прозвали это место Борго Аллегри* (Vasari 1933, I, 111). L'utilizzo della costruzione con *по* + dativo viene usato per esprimere una causa negativa (più spesso) o positiva che si riflette sul soggetto: evidentemente è per questo suo carattere duplice che il traduttore l'ha scelta. Non del tutto chiara appare invece la resa di Venediktov (1956): *И затем из-за радости, коей были охвачены все соседи, прозвали эту местность Веселым предместьем* (*Борго Аллегро*) (Vasari 1956, I, 166): il traduttore del 1956, invece, usando la costruzione con *из-за*, sembra attribuire una valenza negativa alla gioia dei cittadini, forse perché il nome di Borgo Allegri non sarebbe dovuto ad una precisa scelta urbanistica ma ad evento imprevisto, il quale finì per identificare per sempre, secondo la leggenda, quel luogo.

Per quanto riguarda l'utilizzo della *coniunctio relativa*, essa è un costrutto marginale nell'italiano moderno ma ancora usato nell'epoca in cui Vasari scriveva (cf. Dardano 2017, 383). La struttura tipica della *coniunctio relativa* è così composta «art. det. + quale + SN», dove «art. det.» sta per «Articolo Determinativo» seguito dal pronome relativo dimostrativo «quale», seguito a sua volta da un sintagma nominale. È quindi un connettore interfrasale che consente di riprendere quanto affermato nella proposizione precedente e svolge una funzione simile ma non uguale alla proposizione relativa. Il SN generalmente è definito «incapsulatore» in quanto non solo contiene in sé, per via della sua natura generica, una parte del significato di ciò che viene detto in precedenza, ma talvolta può avere anche un rapporto anaforico con un altro elemento che compare anche nella principale[22]. Nel primo caso qui preso in esame, il lemma incapsulatore è il sostantivo «opera»: esso si riferisce al crocifisso che Cimabue realizzò per la Basilica di Santa Croce. Così Vasari (1878, I, 251):

> Essendo dopo quest'opera richiamato Cimabue dallo stesso guardiano, che gl'aveva fatto l'opere di Santa Croce, gli fece un Crocifisso grande in legno, che ancora oggi si vede in chiesa; la quale opera fu cagione, parendo al guardiano di esser stato servito bene, che lo conducesse in San Francesco in Pisa (Vasari 1956, I, 166).

[22] È questo il caso della frase: «Boccaccio scrisse il Decameron a Firenze, il quale Decameron fu completato alacremente»: è evidente la funzione rafforzativa dell'uso di uno stesso sostantivo sia nella principale sia nella *coniunctio* come «incapsulatore». Se questa è la struttura più frequente e tipica della *coniunctio relativa*, si deve ricordare che sotto lo stesso nome vengono inserite anche locuzioni quali: «per che», «il che», «del che» (assimilabili a «la qual cosa», «per la qual cosa», «con la qual cosa» etc.). Sotto *coniunctio relativa* vengono identificate anche tutte quelle proposizioni relative separate dal proprio antecedente da una pausa forte. Questo perché la struttura «art. det. + quale + SN» è l'elemento più omogeneo e facilmente identificabile.

Si confrontino le traduzioni:

Tab. 3. Traduzioni della *coniunctio relativa*.

1933 (Vazari 1933, I, 108)	1956 (Vazari 1956, I, 163)
После этого произведения Чимабуэ был приглашен тем же настоятелем, который прежде поручил ему работу в Санта Кроче, написать на дереве огромное распятие, которое можно видеть в церкви и по настоящее время. Это произведение, по мнению настоятеля хорошо исполненное, дало ему повод повезти Чимабуэ в Пизу, в свой монастырь Сан Франческо…	После этого Чимабуе, приглашенный тем же настоятелем, который заказывал ему работы в Санта Кроче, сделал для него большое деревянное распятие, которое можно видеть в церкви и ныне; работа эта стала причиной того, что настоятель, довольный хорошо выполненным заказом, отвез Чимабуе в свой монастырь св. Франциска в Пизе…

Verchovskij (1933) interrompe il periodo con un punto fermo là dove Vasari usa la *coniunctio relativa*, tuttavia il periodo nuovo, nella traduzione di Verchovskij, inizia con l'incapsulatore *Это произведение* che si riferisce chiaramente a *огромное распятие*: così facendo semplifica la complessità della sintassi vasariana, interrompendo la sequenza di frasi coordinate e subordinate, togliendo il connettore e rendendo l'esposizione lineare. Venediktov (1956) sceglie una soluzione intermedia, inserendo un punto e virgola e usando un sintagma che funge da incapsulatore cioè *работа эта*. In entrambe le traduzioni viene mantenuta la funzione di rafforzamento del legame semantico espresso dal termine incapsulatore, mentre la funzione del pronome relativo è svolta dall'aggettivo dimostrativo. La posposizione di quest'ultimo in Venediktov ricrea maggiormente il senso di straniamento sintattico della *coniunctio relativa*. Si veda ancora il seguente frammento (Vasari 1878, I, 263): «Fece poi per la chiesa di Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che è posta in alto fra la capella Rucellai e quella de' Bardi da Vernia, la quale opera fu di maggior grandezza che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo».

Questo frammento è così tradotto:

Tab. 4. Traduzioni della *coniunctio relativa* (2).

1933 (Vazari 1933, I, 111)	1956 (Vazari 1956, I, 165)
Затем он написал для церкви Санта Мариа Новелла изображение мадонны, которая помещена наверху между капеллой Ручеллаи и капеллой ди Барди да Верниа. Это изображение большого размера по сравнению с более ранним.	Затем он выполнил для церкви Санта Мариа Новелла образ Богоматери, помещенный наверху между капеллами Ручеллаи и Барди да Вернио. В этом произведении фигура большего размера, чем она когда-либо делалась во то время.

Nella traduzione di questo frammento, sia Verchovskij che Venediktov sopprimono la connessione per mezzo del pronome relativo con un punto fermo; il periodo che segue però si riallaccia al precedente sfruttando proprio la connessione espressa dal termine incapsulatore, che in entrambe le traduzioni è *это произведение*.

Infine, la *coniunctio relativa* compare in un frammento nel quale si parla dei discepoli di Cimabue, fra cui Giotto: «lasciò molti discepoli, e fra gl'altri Giotto, che poi fu eccellente pittore, il quale Giotto abitò dopo Cimabue nelle proprie case del suo maestro, nella via del Cocomero» (Vasari 1878, I, 256). Il frammento è così tradotto da Verchovskij (Vazari 1933, I, 112-113): *Он оставил много учеников и в числе прочих Джотто, ставшего позже превосходным живопнсцем. После смерти Чимабуэ Джотто жил на улице Кокомеро, в собственном доме своего учителя*. Venediktov invece lo rende così: *Оставил он много учеников и среди других Джотто, который стал впоследствии превосходным живописцем; этот самый Джотто жил после Чимабуе в собственных домах своего учителя на Виа дель Кокомеро* (Vasari 1956, I, 167). È questo l'unico caso nella *Vita* di Cimabue di *coniunctio relativa* con un «incapsulatore» anaforico (in questo caso il nome di Giotto). In questo caso i due traduttori adottano un approccio diverso: mentre Verchovskij non rende affatto la *coniunctio relativa*, preferendo interrompere il periodo con un punto fermo per poi riprendere il discorso con un complemento di tempo (espresso dalla preposizione che inizia con *после* + genitivo), Venediktov cerca di preservare la struttura dell'originale: tuttavia, non potendo usare il pronome relativo *который* in russo per rendere «il quale» (uso che sarebbe grammaticalmente scorretto), ricorre all'aggettivo dimostrativo *тот* rafforzato dall'aggettivo *самый*, che si potrebbe rendere con «quello stesso», «proprio quello». Questa resa è indice di una profonda conoscenza della lingua italiana da parte di Venediktov: infatti, come sottolineato da Bianco (2004), nella *coniunctio relativa*, il pronome relativo perde la sua funzione pronominale per diventare di fatto un aggettivo.

Un altro aspetto di interesse nell'analisi della traduzione è la resa dei gerundi, un modo verbale maggiormente usato in italiano rispetto al russo, nel quale spesso è sostituito da sintagmi nominali o da subordinate di diverso tipo. Per questa esemplificazione ci serviremo del periodo in parte già succitato, nel quale si parla delle prime esperienze pittoriche di Cimabue, e che contiene un discreto numero di gerundi.

> Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri; di maniera che giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita; con non sua piccola sodisfazzione fu da detto suo padre acconcio con esso loro: laddove di continuo esercitandosi, l'aiutò in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera de' maestri che gl'insegnavano; i quali, non si curando passar più innanzi, avevano fatte quelle opere nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi; e perché, sebbene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezzione all'arte, levandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con le opere che fece; di che fanno fede in Fiorenza le pitture che egli lavorò, come il dossale dell'altare di Santa Cecilia, et in Santa Croce una tavola drentovi una Nostra Donna, la quale fu et è ancora appoggiata in un pilastro a man destra intorno al coro (Vasari 1878, I, 248-249).

L'analisi della resa di questo periodo incredibilmente esteso e intarsiato da parte dei due traduttori, ci permetterà di indagare più da vicino il loro modo di lavoro. Nel prospetto che segue troviamo in parallelo le due traduzioni:

Tab. 5. Traduzioni di gerundi.

1933 (Vazari 1933, I, 106)	1956 (Vazari 1956, I, 162)
И вот Чимабуэ, уже предпочитая всему любимое искусство, нередко убегал из школы и проводил целые дни, наблюдая за работой тех мастеров. Это навело его отца и этих художников на мысль, что при его способности к живописи можно ожидать от него достославного успеха, если он посвятит себя этой профессии. Тогда, к его великому удовольствию, отец уговорился с этими мастерами об его учении. При постоянном упражнении природное дарование настолько помогло ему, что он далеко обогнал и по рисунку, и по краскам манеру своих учителей, которые, не заботясь о том, чтобы итти вперед, делали свою работу, как водилось тогда, не в славной греческой, античной манере, а в новой, неуклюжей манере того времени. Чимабуэ же, хотя и подражал этим грекам, внес, однако, в искусство много усовершенствований, освободив его в значительной мере от их неуклюжей манеры и возвеличив родину своим именем и своими произведениями. Об этом свидетельствуют картины, написанные им во Флоренции, такие, как запрестольный образ в Санта Чечилиа и мадонна, которая и посейчас находится в Санта Кроче, прислоненная к пилястру по правую руку от хора.	А Чимабуе, который уже начал заниматься привлекавшим его искусством, частенько убегал из школы и простаивал целыми днями, наблюдая за работой названных мастеров. В конце концов и отец, и живописцы эти признали его настолько способным к живописи, что, как они надеялись, можно было от него ожидать заслуженных успехов, если посвятить его этому занятию. И, к немалому его удовольствию, отец его заключил с ними соглашение. Постоянно таким образом упражняясь, он получил и от природы такую помощь, что за короткое время намного превзошел как в рисунке, так и в колорите манеру обучавших его мастеров: ведь они, не заботясь о том, чтобы двигаться вперед, выполняли названные работы так, как их можно видеть и ныне, то есть не в доброй древнегреческой манере, а в неуклюжей, новой, того времени. Он же, хотя и подражал этим грекам, все же во многом усовершенствовал искусство, почти целиком отказавшись от их неуклюжей манеры, и прославил свою родину своим именем и созданными им творениями. Об этом свидетельствуют во Флоренции его живописные произведения, такие, как запрестольный образ в Санта Чечилиа, а в Санта Кроче доска с Богоматерью, и поныне висящая на одном из столбов в правой части хора.

In primo luogo, si osserva che entrambi i traduttori hanno suddiviso il periodo in proposizioni più brevi, com'era necessario pena l'impossibilità di una resa fruibile da parte dei lettori. In entrambi il paragrafo conta sei proposizioni: in questa suddivisione è abbastanza evidente che Venediktov ha seguito Verchovskij e quest'ultimo ha suddiviso il periodo in unità di senso compiuto. Nella resa dei numerosi participiali e gerundiali con valore temporale e causale i traduttori si comportano diversamente. Nella prima frase Verchovskij interpreta e sintetizza il contenuto della subordinata e al posto del participio passato «cominciato» (che in realtà sembrerebbe più un gerundio passato senza l'ausiliare «avendo») inserisce il gerundio *предпочитая*; nella seconda parte entrambi i traduttori non rendono «fuggendosi» con un gerundio, ma

'compensano' con il gerundio *наблюдая* laddove nell'originale c'è un verbo fraseologico durativo, «stava… a vedere…». Nella frase successiva, il gerundio «esercitandosi» è reso in 1933 con un sintagma nominale, *при постоянном упражнении* in uno stile letterario neutro; in 1956 invece la resa *постоянно таким образом упражняясь*, in cui l'avverbio «laddove» è reso con *таким образом*, che si inserisce fra *постоянно* e *упражняясь*, ha l'evidente intento di (ri)creare uno stile elevato. Mentre il successivo gerundio «non si curando» è tradotto correttamente da entrambi i traduttori con *не заботясь*, la resa del successivo «levandole gran parte della maniera loro goffa» mostra un approccio creativo da parte dei due traduttori. Entrambi usano un gerundio passato, coerentemente con l'uso della lingua russa per esprimere un'azione antecedente a quella della principale, tuttavia da due verbi con due significati diversi, il primo (1933) dal verbo *освободить* liberare, il secondo (1956) dal verbo *отказаться* rifiutare, abbandonare, ponendo quindi l'accento maggiormente sull'azione consapevole di Cimabue di rifiuto e di allontanamento dalla goffa maniera greca, che entrambi traducono correttamente con l'aggettivo *неуклюжий*.

Un tema degno di attenzione è la resa delle citazioni / iscrizioni latine. Nella *Vita* di Cimabue ne abbiamo due occorrenze: la prima si trova in una tavola a tempera realizzata da Cimabue in San Francesco di Pisa avente per soggetto una Vergine piangente con il Bambino in mano accompagnata da San Giovanni Evangelista; in questa tavola Cimabue inserisce le affermazioni in latino pronunciate da Gesù Cristo sulla croce, secondo il Vangelo di Giovanni in cui affida la madre al discepolo prediletto e Giovanni alla madre. Nella pittura queste parole sono 'portate' da degli angeli 'dentro' dei cartigli alle orecchie delle figure principali della tavola: *Mulier, ecce filius tuus* (Vasari 1878, I, 255) dirette alla Vergine, e *Ecce mater tua* (*Ibidem*) dirette a San Giovanni; infine *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam* (Vasari 1967, 41). In entrambe le traduzioni queste citazioni, probabilmente per il loro essere ampiamente note, vengono lasciate nell'originale.

Un caso diverso è invece la descrizione della morte e sepoltura di Cimabue. Leggiamo così nell'originale (Vasari 1878, I, 256):

> Fu sotterrato Cimabue in S. Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de' Nini:
> *Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,*
> *Sic tenuit, vivens; nunc tenet astra poli.*
> Non lascerò di dire, che se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore; come ne dimostra Dante nella sua *Commedia*, dove, alludendo nell'undecimo canto del Purgatorio alla stessa iscrizione della sepoltura, disse:
> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Sì che la fama di colui oscura.

Si confrontino le due traduzioni:

Tab. 6. Traduzioni della descrizione della morte di Cimabue

1933 (Vazari 1933, I, 113)	1956 (Vazari 1956, I, 167)
Чимабуэ был погребен в Санта Мариа дель Фьоре со следующей эпитафиею, написанной одним из Нини: *Лагерь художества мнил Чимабуэ навек за собою* *Там пребывал он живой; в звездном он граде теперь.* Не могу не сказать, что, если бы славе Чимабуэ не противостало величие Джотто, его ученика, слава его была бы еще выше, как о том свидетельствует Данте в своей комедии, где он, в 11 песне Чистилища, намекая на эту самую эпитафию, сказал: *Credette Cimabue nella pittura* *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,* *Si che la fama di colui oscura.*	Погребен был Чимабуе в Санта Мариа дель Фьоре со следующей эпитафией, сочиненной одним из Нини: *Credidit ut cimabos picturae castra tenere.* *Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli.* Не премину сказать, что, если бы славе Чимабуе не противостояло величие Джотто, его ученика, известность его была бы еще больше, как нам показывает Данте в своей «Комедии», где, намекая в одиннадцатой песне «Чистилища» на ту же надпись на гробнице, говорит: *Кисть Чимабуэ славилась одна,* *А ныне Джотто чествуют без лести,* *И живопись того затемнена.*

La prima differenza che salta agli occhi è il fatto che l'epitaffio latino sia stato tradotto in russo da Verchovskij (1933) e che sia assente l'originale latino: questo fatto è certamente in linea con l'approccio democratizzante, si potrebbe dire, di questa traduzione. Venediktov, lasciando l'epitaffio in latino, inserisce la traduzione russa in nota. Verchovskij si premura di inserire una nota esplicativa sulla famiglia dei Nini, cosa che è assente in Venediktov: in essa l'autore delle note di questa traduzione, A. Guber, si chiede se, come afferma Vasari, Dante nei suoi versi citati subito dopo, sia stato influenzato dall'epitaffio, o se non sia avvenuto il contrario.

La seconda differenza riguarda proprio la traduzione dei versi danteschi. Verchovskij (1933) li lascia nell'originale italiano nel testo, e fornisce la traduzione in nota. Venediktov (1956), invece, inserisce direttamente la traduzione nel testo, senza l'originale, traduzione di cui in nota viene indicato l'autore in M. Lozinskij (1945). Resta pertanto aperta la questione della traduzione russa dei versi danteschi in Verchovskij (1933). A questo proposito, abbiamo operato un confronto della traduzione di questi versi in tutte le traduzioni russe della *Divina Commedia* anteriori al 1933: la traduzione di Dmitri Egorovič Min (1818-1885), pubblicata post-mortem dal figlio fra il 1902 e il 1904; la traduzione di Dmitrij Dmitrievič Minaev (1835-1889), pubblicata fra il 1874 e il 1879; la traduzione del critico d'arte e letterato Vladimir Viktorovič Čujko (1839-1899), del 1894; la traduzione di A. P. Fëdorov, che vede la luce nel 1893-1894; la traduzione di Michail Akimovič Gorbov (1826-1894) pubblicata nel 1898 post-mortem dal figlio Nikolaj Michailovič Gorbov (1859-1921); la traduzione del poeta, drammaturgo e traduttore Nikolaj Nikolaevič Golovanov, pubblicata fra il 1896 e il 1902; infine, l'ultima traduzione completa della *Divina Commendia* antecedente a quella del Lozinskij, fu pubblicata nel 1900 da Ol'ga Nikolaevna Čumina[23].

[23] https://bit.ly/3nUDNpB (22/12/2022).

Tenendo presente che la traduzione dei versetti di Verchovskij è *Чимабуэ думал сохранить за собою поле битвы в живописи, теперь же молва возвеличила Джотто и слава о нем поблекла* possiamo procedere al confronto:

– Minaev, traduce i versi 94-96 in due terzine:

Какъ новой школы гордая глава, / Давно-ли, Симабье, ты поднимался / и громко мимолетная молва

Возвысила тебя, но краткій срокъ промчался. / Прославленный художникъ сталъ забытъ / И сдѣлался Джіото знаменитъ. (Dante 1870, 95);

– Čujko traduce in prosa:

Чимабуэ полагалъ, что закрѣпилъ за собой поле живописи, а теперь слава у Джіотто, такъ что слава перваго затуманилась. (Dante 1894, 70);

– A. P. Fëdorov, traduzione in terzine:

О, жалкая слава людская!/ Пободна ты въ полѣ листку:/ Чимабу въ искусствѣ билъ первымъ

Джіотто его помрачилъ,/ и Гвидо одинъ, ужъ другого/ тожъ Гвидо, собою затмилъ. (Dante 1894b, 107);

– Michail A. Gorbov, traduzione in prosa ritmica:

Такъ Чимабуэ въ живописи думалъ / на полѣ устоять; но нынѣ превозносятъ Джьотто, / и меркнетъ слава Чимабуэ. (Dante 1898, 184);

– Nikolaj N. Golovanov, traduzione in terzine:

Чимабуэ въ художествѣ одинъ / Былъ царь; но появился Джьотто, новый / Въ той области возникнулъ властелинъ. (Dante 1900, 77);

– Ol'ga N. Čumina, traduzione in versi:

Чимабуэ прославила молва, / И что-же? Онъ остался позабытымъ / и сдѣлался Джіотто знаменитымъ. (Dante 1902a, 150)

– Dmitrij D. Min, traduzione in versi:

Мнилъ Чимабуэ въ живописи быть / Изъ первыхъ первымъ, а теперь ужъ Джьотто / Явился — славу перваго затмить. (Min 1902b, 57)

Come si può vedere, nessuna delle traduzioni qui riportate corrisponde alla traduzione di Verchovskij. Si tratta di una traduzione in prosa, che potremmo definire 'di servizio', che tuttavia riproduce fedelmente l'originale senza aggiungere nulla, come invece avevano fatto gli autori di alcune traduzioni fra quelle elencate. Tenendo conto che nel collettivo dei traduttori del 1933 figura anche A. K. Dživelegov, traduttore di alcuni canti della *Divina Commedia*, non possiamo escludere una sua partecipazione a questa traduzione.

Infine, vorremmo soffermarci brevemente sulla resa di alcuni toponimi e nomi propri. Il testo che abbiamo utilizzato come riferimento per l'analisi della trascrizione dei nomi è il manuale di R. S. Giljarevskij e B. A. Starostin *Inostrannye imena i nazvanija v russkom tekste* del 1985, dove viene definito e proposto il metodo della «trascrizione pratica» come metodo per riportare i nomi propri in lingua russa da una lingua straniera. Leggiamo: *Практическая транскрипция является средством включения слов одного языка в текст другого с приблизительным сохранением звукового облика этих слов. Неизбежная приблизительность практической транскрипции*

– *следствие несовпадения ряда фонем в различных языках* (Giljarevskij, Starostin 1985, 14).

Com'è evidente, nonostante la trascrizione pratica consenta di mantenere per quanto possibile la struttura morfemica della parola originale, le sue caratteristiche grafiche e le contrapposizioni fonemiche della lingua, essa non sempre rispecchia pienamente la pronuncia di un dato nome nella lingua madre[24]. Inoltre, si deve tener conto del fatto che quando furono fatte le due traduzioni, in particolare la prima, i sistemi di trascrizione e traslitterazione internazionale nella lingua russa non erano ancora consolidati.

Per questo motivo risulta non del tutto comprensibile la resa del nome di Cimabue nella traduzione del 1956: mentre in Verchovskij troviamo *Чимабуэ*, Venediktov lo rende come *Чимабуе*. Secondo le norme della trascrizione russa dei nomi propri italiani, la «e» italiana in inizio di parola, nel corpo e in fine di parola dopo le vocali «a», «o», «u» si rende con la lettera russa «э» (cfr. Giljarevskij, Starostin 1985, 156-57); la resa di Venediktov andrà pertanto inquadrata in uno studio complessivo dei nomi propri nella traduzione degli anni 1956-1971, studio che esula dai confini di questo articolo e rimane un compito per il futuro.

Per quanto riguarda i toponimi, com'è noto, diverse città italiane, ben conosciute nella cultura russa, hanno un loro nome russo (ad es. *Рим*, *Флоренция*, *Генуя*, *Падуя*), e su di esse non c'è bisogno di soffermarsi.

La nostra analisi si soffermerà quindi sulla resa di toponimi di luoghi non comunemente conosciuti. Uno dei primi esempi è la resa del toponimo «San Paulo in Ripa d'Arno» (Vasari 1967, 38), che viene trascritto in modo diverso dai due traduttori. Verchovskij lo rende come *Сан Паоло на берегу Арно* (Vazari 1933, 108) mentre Venediktov lo trascrive *Сан Паоло ин Рипа д'Арно* (Vazari 1956, 164). Secondo Giljarevskij e Starostin in questi casi (toponimo che rientra in parte nella categoria di «città sul fiume») va tradotta la preposizione, trascritto l'idronimo, e il termine «ripa» che fa parte di una terminologia geografica (come lago, montagna, isola) dovrebbe essere tradotto invece che trascritto in quanto non è un nome proprio ma un nome comune. Pertanto, la soluzione adottata da Verchovskij ci sembra qui la più adatta.

Un'altra differenza nella resa di un toponimo ci offre l'opportunità di analizzare il modo in cui i due traduttori si sono comportanti di fronte ad un elemento tipico della lingua italiana come l'apostrofo, assente nella lingua russa. Nel manuale di Giliarevskij e Starostin esiste una breve sezione dedicata all'apostrofo, in quanto elemento caratteristico delle lingue romanze, o di lingue come l'irlandese. I due autori fanno riferimento in particolare al fenomeno dell'elisione, in quanto si riferiscono al problema della resa dell'apostrofo in relazione alla trascrizione di articoli, preposizioni o particelle come la particella gaelica irlandese Ó, più spesso anglicizzata come O' che indica la discendenza da un comune

[24] Se la trascrizione pratica può essere uno strumento valido per lingue quali l'italiano in cui l'alfabeto riflette abbastanza coerentemente il sistema fonetico, essa non è applicabile per lingue come l'inglese in cui al contrario l'alfabeto non rispecchia il sistema fonologico.

avo capo di un clan[25] (alcuni esempi: Ó Brian/O'Brian). Secondo i due autori, l'apostrofo va trascritto; nonostante nel loro manuale i due autori facciano riferimento solo ai cognomi, crediamo che le loro indicazioni siano estendibili anche a quei toponimi che presentano l'apostrofo come parte integrante del loro nome. Un'occorrenza singolare dell'apostrofo l'abbiamo nella resa del toponimo «Vallombrosa». Leggiamo in Vasari: «Avendo poi preso a fare per i Monaci di Vall'ombrosa, nella badia di S. Trinita di Fiorenza, un gran tavola [...]» (Vasari 1878, I, 250). Questa affermazione è così resa da Verchovskij (Vazari 1933, I, 107): *Затем он принялся за большую картину в аббатстве Санта Тринита во Флоренции для монахов Валл'Омброзы*; e così da Venediktov: *После этого, приняв от монахов Валломброзы для аббатства Санта Тринита во Флоренции заказ на большую доску* [...] (Vazari 1956, I, 162). L'uso dell'apostrofo da parte di Verchovskij, a nostro parere, in questo caso ha lo scopo di far capire ai lettori l'origine del nome «Vallombrosa», il suo derivare dal sintagma composto da «valle» e «ombrosa».

Un'altra occorrenza dell'apostrofo nel testo vasariano è per segnalare l'apocope postvocalica che vede la caduta della vocale «i» alla fine della preposizione articolata «dei» usata per indicare l'appartenenza ad una determinata famiglia di un personaggio, di un luogo o di un complesso architettonico. Ne abbiamo una prima occorrenza all'inizio della *Vita* di Cimabue, laddove Vasari descrive le origini del pittore: «[...] nacque nella città di Fiorenza [...] Giovanni, cognomato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi de' Cimabui» (Vasari 1878, I: 247). Questo frammento viene così tradotto da Verchovskij (Vazari 1933, I, 105): [...] *в городе Флоренции* [...] *родился* [...], *Джованни, по прозванию Чимабуэ, из благородной тогдашней фамилии де Чимабуи*. La traduzione di Venediktov è la seguente: [...] *родился в городе Флоренции* [...] *Джованни по фамилии Чимабуе, из благородного рода тех времен Чимабуи* (Vazari 1956, I, 161). Anche qui Verchovskij appare rispecchiare più da vicino il testo fonte, mantenendo la preposizione «de», che fa capire l'origine del cognome. Ci sembra che anche il participio passato «cognomato» sia reso meglio dal sintagma *по прозванию* rispetto a *по фамилии*, tenendo conto che il cognome era in origine un appellativo che derivava da una caratteristica della persona (occupazione, luogo di origine, stato sociale, nome dei genitori, e sim.).

Vorremmo infine segnalare due casi di traduzioni di toponimi divergenti da parte dello stesso autore (traduttore). Il primo caso riguarda il nome «Borgo Allegri», già nominato, che viene tradotto da Verchovskij come *Борго Аллегри*, mentre Venediktov preferisce la forma *Борго Аллегро*: non derivando il nome del borgo da quello di una famiglia, ma da un avvenimento, Venediktov ha ritenuto meglio trattarlo come un aggettivo e concordarlo con il sostantivo «borgo». Tuttavia, ci sembra che così facendo ha in una certa misura alterato l'originale, in cui Allegri sembra più funzionalmente assimilabile ad un sostantivo. La divergenza di cui su riguarda tuttavia un altro sintagma in cui compare il sostan-

[25] https://www.treccani.it/enciclopedia/cognome (22/12/2022).

tivo «borgo» e specificamente «Borgo Ognissanti». Il sintagma si trova nella subordinata seguente, che inizia un periodo estremamente lungo: «Lavorando poi in fresco allo spedale del Porcellana, sul canto della Via nuova che va in borgo Ognissanti, [...]» (Vasari 1878, I, 250). La resa di questa subordinata ci consentirà alcune osservazioni. In primo luogo, si osserva che Verchovskij ha suddiviso in più proposizioni (Venediktov effettua parzialmente questa suddivisione con il punto e virgola, rimanendo così più aderente all'originale). Questa è la traduzione di Verchovskij (Vazari 1933, I, 107): *Затем Чимабуэ работал над фресками госпиталя дель Порчеллана на углу Виа Нуова, ведущей к предместью Оньисанти*. Venediktov (Vazari 1956, I, 163) traduce invece così: *Затем он работал над фресками в больнице Порчеллана на углу Виа Нуова, ведущей в предместье Оньисанти*. Non è chiara qui la scelta da parte di Verchovskij (seguito da Venediktov) del sostantivo *предместье* (cioè «sobborgo») per tradurre «borgo», che nell'esempio precedente era stato reso semplicemente per mezzo di una trascrizione del lemma italiano. Oggi Borgo Ognissanti e Borgo Allegri indicano due strade del centro storico di Firenze, la prima corre parallela all'Arno e va da Piazza Goldoni al Prato di Ognissanti e l'altra va da Via San Giuseppe a Piazza dei Ciompi. Un'altra discrepanza si riscontra nella resa della parola «via»: in questo frammento sia Verchovskij sia dopo di lui Venediktov rendono «via Nuova» con una semplice trascrizione sia del nome comune che del nome proprio, che in questo caso coincide con l'aggettivo «nuova». Tuttavia, più oltre, laddove si parla della morte di Cimabue e del fatto che Giotto, suo allievo, dopo la dipartita del suo maestro visse nella sua casa in via del Cocomero, questa indicazione toponomastica è tradotta da Verchovskij (Vazari 1933, I, 113) come *на улице Кокомеро*, quindi con la traduzione del sostantivo «via» e la trascrizione del nome. Venediktov (Vazari 1956, I, 167), dal canto suo, anche in questo caso trascrive il toponimo come *на Виа дель Кокомеро*[26].

Infine, nel frammento succitato, degna di nota è la traduzione del toponimo «spedale del Porcellana»[27]. Verchovskij trascrive la preposizione articolata e traduce «spedale» con il vocabolo *госпиталь* ottenendo *госпиталь дель Порчеллана*. Venediktov invece preferisce omettere la preposizione «del» e tradurre la parola «spedale» con *больница* ottenendo *в больнице Порчеллана*. I due termini sono parzialmente sinonimi, anche se con *госпиталь* si intende generalmente un istituto di cura per militari (questo termine è utilizzato anche per designare ospedali da campo), mentre *больница* indica una struttura preposta all'ospedalizzazione di civili. In realtà, a nostro parere, nessuno dei due termini *госпиталь* e *больница* rende pienamente il significato e la funzione che

[26] È interessante notare il fatto che il toponimo «via del Cocomero» ricorre due volte in un'altra *Vita* presente nell'edizione del 1933, e cioè la *Vita* di Donato (tradotta da A. Gabričevskij): in entrambi i casi è reso con una semplice trascrizione come *виа Кокомеро*.

[27] Questo spedale era stato detto del Porcellana dal nome dello spedalingo che lo diresse attorno al 1337. Fu soppresso e unito allo spedale di San Paolo nel 1504. Lo spedale di San Paolo esiste ancora e si trova in piazza Santa Maria Novella; dal 2006 è sede museale, inizialmente ospitava il Museo Alinari della fotografia e poi il Museo del Novecento.

doveva avere il cosiddetto «spedale». Leggiamo infatti nella *Enciclopedia di Arte Medievale* della Treccani:

> inizialmente un'istituzione dalle funzioni generiche e difficilmente definibili, con una tendenza alla selezione più che alla specializzazione. Infatti, soprattutto in occidente, il termine ospedale (o spedale) era pressoché equivalente a quello di ospizio e non indicava un'istituzione finalizzata alla cura di malati e feriti - come oggi viene inteso, ma aveva un significato assai vicino a quello suggerito dalla sua derivazione etimologica: dal lat. *hospes* 'òspite'. Ciò non toglie che nell'ospedale medievale si accogliessero anche dei malati, ma non in quanto tali, bensì perché sovente era lo stato di malattia a determinare quello di necessità. L'ospedale medievale fu innanzi tutto luogo di ospitalità, funzione che viene confermata dall'uso, specialmente in Italia e in Gallia, del termine *xenodochium* (nel mondo greco lo *xenodochéion* era il luogo dove si accoglieva uno straniero o un ospite), in alternativa a quello di hospitale come sede di accoglienza del forestiero[28].

Un significato simile in russo è espresso dalla parola *обитель*, che ha diversi significati: dimora, rifugio, ma anche convento, monastero e può indicare genericamente una struttura ricettiva di ricovero come un ospizio, ma non una struttura propriamente sanitaria. È interessante notare che *обитель* compare con questo senso nella traduzione del frammento «Il qual commento è oggi appresso il molto reverendo don Vincenzio Borghini, priore degl'Innocenti [...]» (Vasari 1878, I, 257). Il frammento è così tradotto da Verchovskij: *Этот комментарий ныне находится у его преподобия, дона Винченцио Боргини, приора детоприемной обители дель Инноченти* (Vazari 1933, I, 114); e così da Venediktov: *Комментарий этот находится теперь у достопочтенного дона Винченцо Боргини, настоятеля обители дельи Инноченти* [...] (Vazari 1956, I, 168). È interessante notare che i due traduttori inseriscono questa parola in una frase in cui ci si riferisce ad una struttura, lo spedale degli Innocenti in piazza Santissima Annunziata, analoga allo spedale del Porcellana per funzioni: ovviamente Vasari non aveva bisogno di specificare nelle *Vite* cosa fosse uno spedale in quanto si tratta di strutture presenti nel tessuto urbano europeo e italiano da secoli e conosciute da chiunque mentre i due traduttori russi dovevano sentire sicuramente la necessità di far capire al lettore cosa fosse «gl'Innocenti» o quanto meno rendere l'idea; da qui crediamo nascano le soluzioni adottate dai due traduttori. Il fatto poi che *обитель* venga usata proprio per lo spedale degli Innocenti non è un caso, probabilmente la sua storia e le sue funzioni erano note a entrambi i traduttori, cosa che non possiamo dire con certezza per lo spedale del Porcellana che deve essere stato interpretato come una vera e propria struttura sanitaria, da qui la scelta di usare *госпиталь* per Verchovskij (1933) e *больница* per Venediktov (1956).

[28] https://www.treccani.it/enciclopedia/ospedale_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (22/12/2022).

3. Conclusioni

In questo saggio abbiamo voluto mostrare la resa di alcuni aspetti che il traduttore russo si trova inevitabilmente ad affrontare quando traduce un testo complesso e pluristratificato, potremmo dire, come le *Vite* di Vasari. Il fatto che le *Vite* siano state oggetto di più traduzioni in russo offre la possibilità di un confronto fra testi frutto di approcci spesso piuttosto diversi e divergenti. La traduzione di Verchovskij presenta una sintassi molto più lineare rispetto all'originale, con periodi più brevi e caratteristiche che contribuiscono alla comprensione del testo (sostituzione di subordinate con sintagmi nominali, tendenza a trasformare le frasi passive in frasi attive, così come la tendenza a usare il punto fermo laddove invece in Vasari compare la *coniunctio relativa*).

La traduzione di Venediktov presenta delle caratteristiche diametralmente opposte: oltre a conferire al proprio testo un taglio arcaizzante, il traduttore del 1956 sembra che voglia far affiorare tratti del testo originale nella propria traduzione. Così, crediamo, si spiegano alcuni dettagli come la posposizione del soggetto, l'uso di determinate forme verbali che riprendono le forme del testo originale, o anche il fatto che Venediktov usi il punto e virgola dove Vasari usa la *coniunctio relativa*, che di fatto non interrompe in modo netto il fluire delle proposizioni come un punto fermo. In questo, la traduzione di Venediktov è simile all'originale, in quanto la *coniunctio* analogamente al punto e virgola rappresenta un modo di spezzare, senza interromperlo, un periodo eccessivamente lungo e complesso mantenendo al contempo l'unità del testo. Alcuni aspetti importanti che non è stato possibile, per ragioni di spazio affrontare in questa sede, saranno oggetto di un prossimo studio: mi riferisco in particolare alla traduzione dei *realia* (di cui qui ho fornito solo un piccolo saggio), alla resa dei nomi propri e soprattutto alla traduzione della terminologia artistica. La rilevanza di questi temi richiede un'indagine dedicata, i cui risultati saranno pubblicati in un successivo lavoro di ricerca.

Riferimenti bibliografici

Agosti, Barbara. 2016. *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*. Milano: Officina Libraria.

Bellosi, Luciano. 1998. *Cimabue*. Milano: Federico Motta Editore.

Boskovitz, Miklòs. 1979. "Cenni di Pepe, detto Cimabue." In *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 23. https://www.treccani.it/enciclopedia/cenni-di-pepe-detto-cimabue_(Dizionario-Biografico) (22/12/2022)

Carbone, Alessandra. 2021. *Vasari in Russia. Le prime traduzioni russe de* Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: WriteUp.

Carrara, Eliana. 2013. "Giorgio Vasari." In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 193-99. Roma.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1870. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod D. Minaeva, izdanie Mavrikia Osipoviča Vol'fa.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1894a. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod V. V. Čujko, izdanie knigoprodavca V. I. Gubinskavo, S. Peterburg.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1894b. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod stichami c italjanskago A. P. Fedorova, Sankt Petersburg.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1898. *Božestvennoij Komedij, čast' vtoraja, Čistilišče*, perevod c italjanskago M. A. Gorbova, Moskva.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1900. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevod italjanskago razměrom podlinnika (terzinami) N. Golovanova, Moskva.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1902a. *Božestvennaja Komedia*, poema Dante Alig'eri v novom stichotvornom perevode O. N. Čuminoj, Sankt Peterburg.

Dante Alighieri [Alig'eri]. 1902b. *Božestvennaja Komedia, Čistilišče*, perevel c italjanskago razměrom podlinnika Dmitrj Min, izdanie A. S. Suvorina, S. Peterburg.

Dardano, Maurizio. 2017. "Le *Vite* del Vasari (1550)." In *La prosa del Cinquecento. Studi sulla sintassi e la testualità*, 72-389. Pisa-Roma: Serra.

Ermolovič D.I. 2001, *Imena sobstvennye na styke jazykov i kul'tur. Zaimstvovanie i peredača imën sobstvennyx s točki zrenija lingvistiki i teorii perevoda*, R. Valent, Moskva.

Garzaniti, Marcello e Annick Farina. 2013. "Un portale per la comunicazione e la divulgazione del patrimonio culturale: progettare un lessico multilingue dei beni culturali on-line." In *Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale*, a cura di Aleksandra Filipovic e Williams Troiano, 500-09. Fidei Signa: Roma.

Garzaniti, Marcello. 2015. "Proposal for a multilingual cultural heritage dictionary: complexities and problems in corresponding terms in Italian and Russian." In *Life Beyond Dictionaries*, a cura di Ol'ga Mikhaylovna Karpova, 133-43. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Garzaniti, Marcello. 2020. "Alle origini delle relazioni culturali e artistiche fra Russia e Italia: il termine russo frjag e la sua storia." In *The Language of Art and Culture Heritage: a Plurilingual and Digital Perspective*, a cura di Ana Pano Alamàn e Valeria Zotti, 104-19. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Giljarevskij R.S., Starostin B.A. 1985. *Inostrannye imena i nazvanija v russkom tekste. Spravočnik*, Moskva: Vysšaja škola.

Lanini L., e Maria Carlota Nicolás Martínez. 2018. "Verso un dizionario corpus-based del lessico dei beni culturali: procedure di estrazione del lemmario." In *JADT 18. Proceedings of the 14th International Conference on Statistical Analysis of Textual Data*, vol. 1, Domenica Fioredistella Iezzi, Livia Celardo, e Michelangelo Misuraca, 411-27. Roma: Universitalia.

Le Mollè, Roland. 1997. *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le* Vite. Grenoble: Éditions de l'Université Stendhal de Grenoble.

Moreni, Domenico. 1812. *Memoria intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana e ai ristoratori delle medesime scritta da Domenico Moreni*. Firenze: Nicolò Carli.

Picchiarelli, Veruska. 2012. "Vasari e Assisi. Dalle fonti fiorentine al confronto con la tradizione storiografica locale nei casi esemplari di Cimabue, Giotto e Puccio Capanna." In *Giorgio Vasari. Tra capitale medicea e città del dominio*, a cura di Nicoletta Lepri, Simona Esseni, Maria Camilla Pagnini, 179-201. Firenze: Edifir.

Ravalli, Gaia. 2015. "L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella." In *Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*, I. *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, 157-245. Firenze: Mandragora.

Rossi, Valentina, Garzaniti, Marcello, e Natalia Zhukova. 2020. "Il corpus LBC russo." In *I corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*, a cura di Riccardo Billero, Annick Farina, e María Carlota Nicolás Martínez, 101-22. Firenze: Firenze University Press.

Schlosser, Julius von. 2008. *La letteratura artistica, manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano: RCS Libri: trad. it. a cura di Filippo Rossi (ed. or. 1924: Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co.).

Siedina, Giovanna. 2021. "Le traduzioni russe delle Vite di Giorgio Vasari. La vita di Sandro Botticelli: strategie traduttive a confronto" *Slavia* XXX, 4: 101-20.

Simonetti, Carlo Maria. 2005. *La vita delle «Vite» Vasariane. Profilo storico di due edizioni*. Firenze: Olschki.

Vasari, Giorgio. 1568. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*. Firenze: Giunti.

Vasari, Giorgio. 1878. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, t. I. Firenze: Sassoni.

Vasari, Giorgio. 1967. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, vol. II. Firenze: Testo.

Vasari, Giorgio. 1986. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi [Edizione di riferimento: *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550].

Vazari [Vasari] Dž. 1864. *Biografii živopiscev, skul'ptorov i architektorov, sostavlennye messerom Džordžiem Vazari i perevedennye na russkij jazyk živopiscem Michailom Železnovym*, tt. I-IV. Leipzig: Fr. Vagner.

Vazari [Vasari] Dž. 1924. *Žizneopisanija naibolee vydajuščichsja živopiscev, vajatelej i zodčich epochi Vozroždenija*, traduzione e cura di Filipp Švejnfurt. Berlin: Neva. http://www.vostlit.info/haupt-Dateien/index-Dateien/V.phtml?id=2043 (22/12/2022).

Vazari [Vasari] Dž. 1933. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Perevedennye s ital'janskogo i kommentirovannye Ju. Verchovskim, A. Gabričevskim, B. Grifcovym, A. Guberom, A. Dživelegovym i A. Ėfrosom, predislovie A.V. Lunačarskogo, redakcija i vstupitel'nye stat'i A. Dživelegova i Abrama Ėfrosa, tt. I-II. Moskva-Leningrad: Academia.

Vazari [Vasari] Dž. 1956. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Perevod i kommentarii A.I. Venediktova, redakcija prevoda A.G. Gabričevskogo, t. I. Moskva: Iskusstvo.

Vazari [Vasari] Dž. 1998. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. Rostov na Donu: Feniks.

Vazari [Vasari] Dž. 2008. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*, polnoe izd. v odnom tome. Moskva: Al'fa-Kniga.

Vazari [Vasari] Dž. 2011. *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich*. V 5 tt., t. 1. Per. s ital. M. Globačeva. Moskva: Knižnyj klub Knigovek.

Villani, Filippo. 1847. *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, a cura di Giovanni C. Galletti. Firenze: Mazzoni.